

天才へのまなざし（1）

——ミナ・ロイが照らし出す1910年代の アヴァンギャルドたち——

高 田 宣 子

1. はじめに

ミナ・ロイ（Mina Loy 1882–1966）の創作活動は幅広い。絵画や彫刻製作に始まり、文学、舞台女優、服飾デザインと工芸そしてオブジェ製作。だが、ただの多芸多才ではない。二十世紀初頭のヨーロッパに巻き起こったモダニズム旋風をニューヨーク在住の芸術家たちに送り、その前衛的な言動と独特の容姿で人々を魅了したかと思えば煙に巻き、結局はどの教義にも権威にも馴染まないままモダニズムの時代を過ぎてしまった奇才の人、それがミナ・ロイだろう。

伝記¹⁾を読む限りミナ・ロイの生涯は、異空間に飛び込んで活路を切り開くその連続だった。10代で母国イギリスを離れて以来、まるで国籍離脱者のような生活には、常に不安定さと不確実さがつきまとっていた。だが多様な言語文化に触れ、新しい芸術運動に立ち会うことで、ロイは独自の視点をその作品に取り込んだように思う。ロイはさまざまな表現方法で作品を遺した。その中で私たちの目に比較的触れやすいのは詩と散文だろう。作品集はこれまで計四回出版されている²⁾。

ロイを巡る関心は「美貌のモダニスト」伝説に始まり、やがては女性の新しい生き方を模索する男女の政治学を問う姿勢に向けられた。1980年代以降、ロイを再評価する機運が高まったのも、フェミニズム批評による功績が大きい。特に、ロイのフェミニスト志向が強力に表れた「フェミニスト・マニフェスト（“Feminist Manifesto”）」（1914）や同様のテーマを扱う詩作品³⁾には、現代の女性にもあてはまる警句や諷刺がちりばめられ、今さらながらロイの先見性には目を見張る。だが、女性（性）に対する慧眼以上にあらためて着目したいのは、時代の先端をゆ

く芸術運動や芸術家、その作品に対するロイ独自の批評眼だろう。権威への諷刺と皮肉、手厳しい自己省察、そして既成概念や秩序や価値観をぶち破り、創作においても新しいヴィジョンを探求してゆく姿勢。そこには現代においても色褪せない魅力がある。

アメリカ現代詩と現代美術の評論を手がけた金関寿夫氏は、1980年代初頭からミナ・ロイ全詩集に注目し、そのユニークさを讃えるエッセイを発表した⁴⁾。ロイのフェミニズムには立ち入らずに伝記的背景を紹介したあと、エッセイ後半では現代美術について書かれたロイの詩を引用紹介している。ロイの全詩集を編纂したロジャー・コノヴァーと同じく、アメリカ現代詩の「忘却の川」からミナ・ロイを救い出した功績は大きい。

それでもロイはこともなげに言う「私は詩人だったことなどないわよ。」⁵⁾確かにロイはモダニストの集まるサロンで伝説の未亡人として自作詩を朗読するだけの詩人ではなかった。彼女にとって詩作とは、創作領域の一分野に過ぎなかったかもしれない。にもかかわらずその詩は、複数の言語を操る人の言葉遊びにも似た語感と実験的なスタイル、そして多重なイメージ構成により、彼女の他の創作以上に読者の関心を集め続けている。とりわけ芸術および芸術家をテーマにした詩は異彩を放っている。当時の世間一般からみれば奇人の振る舞いとしか映らないアーティストたちの所業も、ミナ・ロイの「案内」があったからこそ、天才芸術家たちの実験的行為だと読者は気づかされる。創造の究極を目指した人間たちとその作品に注がれるロイの眼差しの奥には、さまざまな土地と文化そして前衛的な芸術運動に身を浸した人ならではの批評精神が煌いている。本稿（その1）では1910年代に書かれた作品、特に前衛アートおよびアーティストをテーマとした作品を取り上げて、ロイの着眼点の独自性を明らかにする。

2. 未来派を笑射する

ミナ・ロイの芸術への関心は、伝統と教養重視の美術教育を受けた祖国イギリスよりもむしろ、留学先のミュンヘンで一気に花開いた。世紀末のミュンヘンでは、イギリスのいわゆる「モダン・スタイル」、フランスの「アール・ヌーヴォー」とはまた異なる新しい芸術様式が生まれ

ようとしていた。ユーゲント・シュティールの時代、この芸術の都で後にアールデコの巨匠と呼ばれるガラス作家ルネ・ラリックや、かのティファニーの工芸作品に遭遇したことは、後にロイのランプ・シェードやオブジェ造りなどのガラス工芸に少なからず影響を与えている。また、最初の結婚相手となった画家で写真家イギリス人、スティーヴン・ホイエズ存在も見落とせない。夫婦は新婚時代を過ごしたパリで芸術サークル「サロン・ドートンヌ」の会員として迎えられ、グループ展に出品している⁶⁾。だが、新しい価値観を察知するロイのアンテナは、むしろ別のサロンの方に反応したようだ。1905年にロイはモダニスト、ガートルード・スタインとその兄レオのサロンに招かれ、そこでのちに20世紀の巨匠となるパブロ・ピカソ、ギョーム・アポリネール、アンリ・ルソーにも出会っている。モダン・アートの目利き、天才詩人スタインとの交流が、ロイの詩作にもインスピレーションを与えたことは、後の散文と詩「ガートルード・スタイン（"Gertrude Stein"）」からも明らかだろう。

20世紀初頭までの創作活動を振り返れば、ミナ・ロイの関心はどちらかという詩作よりも彫刻に向けられていた。ロンドン時代や留学先のミュンヘン時代の美術学校、新婚当初のパリ時代のコラロッシ美術学校など、ロイは詩作よりもむしろ絵画彫刻の分野で才能を伸ばしていた。だが、夫婦で滞在したフィレンツェの芸術家コロニーで、ロイの創作活動は転機を迎える。まず、アメリカ人の批評家メイベル・ドッジを通じて「新しい思想」に触れたこと。そのなかでも当時注目を浴びていたアンリ・ベルグソンの『創造的進化 (*L'Évolution Créatrice*)』（1907年）は、その後に発表されるロイの恋愛詩群に影響を及ぼした。さらに1913年、雑誌「ラチエルバ (*Lacerba*)」後援による「未来派展」のオープニングの際にはG. スタインらとともに出席し、イタリア未来派主義者たちとの関係も一気に深まった。

当時のイタリア未来派は、伝統や因習で膠着した社会状況を打破しようともくろみ、機械の速度美を讃え、ダイナミックな運動表現を音楽・美術・写真・映画・建築・文学・演劇等のジャンルで提唱していた。その発端は1909年2月20日、フランスの『フィガロ』紙に掲載されたフィリッポ・トマッソ・マリネッティの「未来派創立宣言」とされている。その後、マリネッティの提唱した主たるマニフェストだけでも「未来派

画家宣言」(1910)、「未来派文学技法宣言」(1912)、「未来派劇作家宣言」(1913)と続く。体制破壊の目論見は、破壊行為としての戦争を賛美する思想につながり、のちにムッソリーニのファシズムに収斂されるが、第一次世界大戦後は未来派の運動自体も失速してゆく。一連の運動の中で、ロイが未来派と関わったのは1913年から翌年までの短期間であった。

イタリア未来派への関心は、ロイにとっては言語による新しい表現方法を獲得するきっかけとなった。この時期に書かれた「未来派についてのアフォリズム (“Aphorisms on Futurism”）」(『カメラ・ワーク』1914年第45号初出)には、当時打ち上げ花火のように次々と発表された未来派マニフェストの文体からの影響が見られる。ロイが共感したのは、爛熟文化の権威主義に漂う懶惰な雰囲気をぶち壊そうとした未来派のダイナミズムにある。また、少女時代の抑圧的な家庭環境への不満、当時の中産階級の女性に求められた役割や価値観への反発、さらには結婚によっても自由を得ることのできない苛立ち、それらを吹き飛ばすパワーを未来派運動のモットーから吸収した痕跡も読み取れる。

とりわけ未来派の求めた「速度の美学」については、ロイの作品では同じくスピード感と躍動感あふれる文体で賞賛されている。「未来派は一篇の詩のなかで千年を生きる。」「未来派は一本の線にありとあらゆる美の原理を凝縮する。」「そして未来も、外から見れば単なる闇。その闇に飛びこんでごらん—未来が光って炸裂するから。』⁷⁾ 未来派の唱える美学は、ある部分ではダイナミックな変革を求めるロイの精神状態に合っていたのだろう。だが「アフォリズム」と題されたように、この作品には未来派への賛美だけでなく、マニフェスト主導者の大言壮語な振る舞いに対する警句も響いている。そこには速度の美学を暴走させる未来派主義者の、過剰な自己顕示欲についても指摘されている。「未来派は肯定から肯定へと飛躍し、断続的な否定を無視して一踏み石から創造力豊かな探求の石へと飛び、受け入れてきた事実で淀んだ流れに滑り落ちないようにせねば。」「あなたのエゴイズムが過剰になって、自分が望むままに人格を形成しますように。」

イタリア未来派とロイの関係は、未来派側から眺めている分にはあまり見えてこない。なぜなら未来派勢力図におけるミナ・ロイの存在は、せいぜい主導者マリネッティとその同志の一人、ジョヴァンニ・パピー

ニの共通の愛人という程度にしか認識されていなかったからだ。一方、ミナ・ロイ側から捉えた未来派はひどく滑稽だ。その面白さは、一つの教義や権威を巡る政治的抗争に巻き込まれた芸術家たちをまとめて、皮肉と諧謔のスパイスを効かせた絵巻仕立てにした点にある。たとえば、「ライオンたちのたわごと（“Lions’ Jaws”）」（『リトル・レビュー』1920年第7巻3号初出）という詩では、20世紀初頭のイタリア文芸を巡る男性たちの主導権争いがモチーフとなっている。ミナ・ロイが実際に未来派に関わった時期から数年後に書かれた作品⁸⁾であるだけに、渦中の人であった自分自身も含めて、抗争自体は距離をおいた怜悯な視点で捉えられる。

作品は4つのパートで構成され、人名の綴りを一部変える言葉遊びくアナグラム>が効いている。最初に登場するのは、当時イタリアの文武両道の名士と称されたガブリエレ・ダヌンツィオ（Gabriele D’Annunzio 1863-1938）で、作中では「ダンリエル・ガブルンツィオ（Danriel Gabrunzio）」と表記されている。イタリアがリビア戦争に入った1911年頃から高まるナショナリズムの先導者であり、文化においても戦争と革命の必然性を掲げた人物だ。作品の冒頭でガブルンツィーオは、愛人たちと退廃的な生活に明け暮れる文壇の大御所として描かれ、その享樂ぶりは、「上流階級」の「ハーレム」に見立てて皮肉られている。彼に対抗するのは、悪しき因習と伝統を破壊するべく立ち上がった未来派主導者マリネッティ。作中では「ラミネッティ（Raminetti）」として登場するが、前衛の旗手であるはずのラミネッティも、ここでは徹底的に滑稽視されている。

ラミネッティは
サーカス団長しながら鞭を鳴らして
七色機関車にまたがり
揺れる演壇で仁王立ちの
曲芸術
奇術師で商売上手のこの旅芸人は
パリ発の新ネタを
ポケットに仕込んでいた……
信奉者へのおみやげを

ひけらかしては
動きまくって浮かれ騒ぐ

『フィガロ』紙に載った最初の未来派マニフェストが当時の人々を仰天させ、一躍マリネッティは時の人として躍り出た。だが、観察者ミナ・ロイの手にかかると、マリネッティの熱狂パフォーマンスも、せいぜい「曲芸師」の軽業か「奇術師」のネタ披露程度の扱いだ。男性芸術家たちのマッチョな自己顕示は持ちネタ自慢に墮してしまう。その茶番劇が、芸術運動の競争力学から生まれた副産物として徹底的に戯画化される。

一方、別の中篇詩「ジョアンズに捧げる歌（“Songs to Joannes”）」⁹⁾では「ジョアンズ」のモデルとされたロイの元恋人のパピーニも、この作品では「パピーニ（Bapini）」として登場し、容赦ない嘲笑の的となる。未来派が誇らしげに掲げた変革「速度の美学」のスローガンも、形骸化した知識と権威の宝庫である「図書館」に対する破壊宣言も、ここでは余興として扱われる。そして「未来派主義」を意味する“Futurism”は、造語「仰天主義（flabbergastism）」に置き換えられ、キーワードとして何度も作中に用いられ、そのコケ脅しぶりを揶揄される。彼らの独創ならぬ独りヨガリの暴走、瞑想ならぬ迷走ぶりは、この未来派狂想劇を加速的に盛り上げてゆく。かくして男たちの主導権争いを描いたイタリア版大河コメディーは、以下のようなクライマックスを迎える。

頭でっかちのパピーニは
山頂にて
自動催眠により
神になりかわる実験中
ラミネッティの可変速度にならって転げ落ち
図書館のホコリでできた
殻をぶち破り
無気味なむき出し姿でいそいそと
赤光りの伏兵となり
仰天主義に仲間入り

だがこの作品は単なる未来派への諷刺では終わらない。注目すべきは「結び」の部分だろう。それまで使われたミナ・ロイのアナグラム名「ニマ・リヨ (Nima Lyo)」「アニム・ヨル (Anim Yol)」「イムナ・オリイ (Imna Oly)」に続いて、一連の騒動の目撃者である「私」が登場するところで、読者は一瞬、混乱する。「私」とは一体誰なのか？ ここでようやく「イムナ・オリイ」と「私」は、ともにミナ・ロイでありながら別人格だと読者は気づかされる。

イムナ・オリイについては
クラール夫人おきまりの誹謗に私は同感——
あれはまったく淑女ではありません

ここに登場する「イムナ・オリイ」とは、一連の騒動に巻き込まれてしまった女であり、「私」とはこの騒動の顛末を語る批評的人格だろう。イムナ・オリイが登場しなければ、この作品は未来派を巡る単なる戯画に過ぎないし、その視点は高みの見物のそれに過ぎない。だが、ここで注目したいのは、アナグラムによって自分自身をも諧謔と皮肉の対象として取り込んでしまうロイの大胆さだ。それは見方を変えれば「クラール夫人おきまりの誹謗」「あれはまったく淑女ではありません」に対する開き直りでもある。確かに淑女ではなかったし、ニューヨークでモダン・ウーマンの原型と呼ばれた「私」にしてみれば、淑女と呼ばれることには意義も価値も感じない、その開き直りだろう。「イムナ・オリイ」に対する「クラール夫人」の誹謗に同調しているように見せながらも、「私」の意図するところはまったく違う。作品の「結び」部分は、見方を変えれば伝統的な「淑女」の殻をぶち破り「おきまりの誹謗」などもろともしない新しい女性の誕生宣言とも読める。

自他への容赦ない眼差しは、未来派の影響を受けて書かれた他の詩にも見られる。「生も死もない」(1914年『カメラ・ワーク』46号初出)は、マニフェストの簡潔で力強いスタイルとアフォリズムのトーンを活かした作品であり、当時の未来派騒動と自身の破綻した結婚生活への決別宣言と読める。ロイの作品としては珍しく題名がついていない。ここには、未来派創立宣言の第八番目「時間と空間は昨日死んだ。我々はすでにいたるところに存在する永遠の速度を創造したのだから、絶対の中

にもう生きているのだ」(下線部は筆者による)が響いている。そして「未来派文学技法宣言」で提唱された「名詞を思いつくままにならべて、統辞法を破壊せよ」、「動詞を不定法のままで(活用させずに)用いよ」、「形容詞を廃止せよ」、「副詞を廃止せよ」についても、かなり実践されている。

ジェフリー・トウィッチェル・ワースは、この作品が形式と方法においてエミリー・ディキンソンの作風と似ていると指摘する¹⁰⁾。だが、果たしてそうだろうか？ この詩で特徴的なのは、「生」と「死」、「愛」と「情欲」、「最初」と「最後」、「空間」と「時間」といった概念を表す単語(原文では大文字で始まる単語)を配置しつつも、むしろそのどちらでもない状況に詩人が注目している点だ。そもそも無題が示すように、この作品には「最初」も「最後」もなく、進行状況だけがある。そこには、人の営みにまつわる対立概念のどちらにも寄り沿わずに突き進んでゆく強靱な意思が、ひとつの美学となって現れている。静態ではなく動態の美学。ディキンソンの本歌取のように見えたとしても、全く別の志向を持つ作品ではないだろうか。未来派マニフェストのキーワードやその断定的なスタイルを借りてはいるものの、「未来派」という過去と決別し、「飼い慣らされた者」としての生活から「無限」の闇に向かって踏み出す意志と力を明確にした作品、と解釈すれば、この作品もまたマニフェストとして読めるだろう。但し「フェミニストとして」の限定はない。

ミナ・ロイにとっての未来派とは、マニフェストの理念もさることながら、その表現スタイルに魅力を感じる前衛アートだったのではないか。当時のイタリアでは、機械化による合理性と機能性が向上し、日常生活のテンポとリズムが大きく変わりつつあった。人々の価値観にも大きな変化が訪れようとするとき、未来派の唱える機械と速度の美学自体は、ロイにとっても確かに魅力であっただろう。また、その表現スタイルは彼女の詩に確実に反映されている。装飾美よりも機能美を讃えた未来派の理念はまず、ロイの詩行の簡潔さに表れた。未来派の求めた速度の美学とダイナミズムは「生も死もない」において、概念を次々に否定しては断じてゆくその展開の速さと力強さとともに進んでいる。ミナ・ロイは未来派に属していたわけではないが、そのエッセンスは巧みに取り入れられている。

だが、未来派の掲げたマニフェストの理念が力強く過激であればあるほど、運動の実態とのギャップも浮き彫りになる。未来派創立宣言で自らを「若きライオン」と称したアーティストたちの攻撃的な加速力は、旧体制を破壊するはずだった第一次大戦によって、あっけなく失速の憂き目に遭ってしまった。繰り広げられたお祭り騒ぎの響雑音の中で、結局のところロイが聴き取ったのは、破壊的な前衛性を謳いながらも、権力闘争に明け暮れた雄叫びライオンたちの「たわごと」だったのだろう。渡米後に一連の騒動を振り返って作品を書いたときに、ミナ・ロイはすでに自分の声を表現する手段を、未来派の喧騒の中から獲得していた。1910年代終わりから1920年代にかけて、多くの詩作品が発表され、そのスタイルや手法が、期せずしてイマジズムの理念に通じる要素を持ち合わせていたのも、決して偶然ではない。ミナ・ロイは、自分の「精神的大変革」¹¹⁾を表現する方法を未来派からすっかり学び取っていたのだ。

3. ニューヨーク・ダダで浮遊する

第一次世界大戦が始まってまもなく渡米したロイは、その詩作品がすでにアメリカの前衛雑誌『カメラ・ワーク』や『アザーズ』で紹介されていたこともあり、ニューヨークのグリニッジ・ヴィレッジ在住の芸術家たちに名を知られていた。だが、『アザーズ』創刊号に掲載された「ラブソング（“Love Songs”）」（冒頭4作品）は、さすがのアヴァンギャルドにも理解しづらかったようだ。ジュール・ラフォルグの影響をのぞかせながら、T. S. エリオットの「恋歌」にも一脈通じるアイロニーと、斬新なイメージ構成を特徴とするこの作品は、恋愛詩の伝統をぶち壊すような大胆な性描写も含めて、ヴィレッジ気鋭の詩人達の間ですら槍玉に挙げられた。ロジャー・コノヴァーがエッセイで指摘するように¹²⁾、アヴァンギャルドといえども、その多くはロイの作品のユニークさを理解できなかったようだ。一人の女性が妻であり愛人であり母親でありアーティストである、という現実を受け入れるのが難しいように、彼女の発表した恋愛詩の中に、哲学的思想と大胆な性的描写の取り合わせの妙を読み取り、そこに込められた諷刺や皮肉をモダンと認めるのは、困難だったのだろう。

エズラ・パウンドがミナ・ロイの詩をイマジズムにおける「ロゴポエシア」の実例として評価したのは有名な話だが、当時カール・ヴァン・ヴェクテン、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズとイヴナー・ウィンターズ、そして注目しつつも最終評価を避けたT. S. エリオットを除けば、ロイの詩を評価した人物は意外に少ない。彼女の表現は斬新、ある意味では煽動的で、一般読者はおろか、ヴィレッジの多くの詩人たちにも好意的には受けとめられたわけではなかった。同世代では好対照のライバル詩人と目されたマリアン・ムーアもまた、ロイの詩に対して異質なものを感じていたという。

ヨーロッパ・モダニズム旋風とともに渡米したミナ・ロイは、さまざまな前衛サークルに招待され、好奇と畏敬のまなざしで迎えられた。マルセル・デュシャンやジョージア・オキーフ、フランシス・ピカビア、マースデン・ハートレーなどの気鋭の芸術家と会ったのもこの頃だ。また、アルフレッド・クレインボーグの戯曲「リマ豆」に主演として出演し、1917年には『ニューヨーク・イブニング・サン』紙で元祖「モダン・ウーマン」として取り上げられた。こうしてロイへの関心はさらに高まった。ロイは『アザーズ』に「ジョアンズへのラブソング (“Songs to Joannes”)」全34篇を掲載し、デュシャンとともに雑誌『ブラインドマン (*The Blind Man*)』の編集を手がけた。ロイがニューヨーク・ダダに関わるのはこの頃だ。当時のグリニッジでの社交風景は、会話の断片だけで構成されたコラージュ「へえ、マルセルも……別の機会ならルイズのところに行ったことあるよ。」(『ブラインドマン』1917年2号初出)にも記されている。会話のコラージュで成り立つこの作品では、前衛グループの拠点となったウォルター・C・アレンズバーグのサークルの話題を皮切りに、カフェで繰り広げられる軽快なテンポの会話がダッシュでつながれてゆく。そこには、他のメンバーに混じり、何気ない会話を淡々とスケッチする観察者「ミナ」も登場する。店内の喧騒とヴィレッジ連中のたわいもないおしゃべりは、一件脈絡なく記されているだけに、雑然とした店の雰囲気や興に乗った人々のお祭り気分が、より鮮烈に伝わる仕掛けになっている。

ロイは「インディペンデント芸術家展覧会」にも絵画「ランプシェード作り」を出展した。ここにはデュシャンの名を一躍有名にしたレディーメード「泉」も、「R・マット」のあだ名で出展されることになっ

ていた。また、『ブラインドマン』パーティーに二人して出かけて夜通し一緒に過ごすなど、この時期のロイとデュシャンのダダ的交友は一気に深まった。さらにロイはランプシェード工房で製作に励み、衣装デザインを手がけ、ファッションモデルもこなす八面六臂の活躍だった。そして、2番目の夫となる天才放浪芸術家アーサー・クラヴァン（Arthur Cravan 1887-1918?）と出会ったのもこの頃だ。

出会いから離別（クラヴァンの失踪）までのわずか1年6ヶ月余りが、その後のミナ・ロイの人生を蝕してゆくほど濃密で豊かな時間だったことは、『リトル・レビュー』のアンケート¹³⁾に寄せられたロイの回答からも想像できる。「あなたの人生で一番幸せだった時は？（お差しつかえなければ）一番不幸だった時は？——（回答）アーサー・クラヴァンと過ごした時。（一番不幸だったのは）それ以外の時。」喪失感の大きさとクラヴァン不在の重みは「メキシコ砂漠（“Mexican Desert”）」「死態（“The Dead”）」「未亡人ジャズ（“The Widow’s Jazz”）」などの詩作品から辿ることができる。確かにクラヴァンの死は、ロイの人生に大きな影を残した。

だがロイは、愛する男を失い嘆く作品だけを遺したわけではない。ロイの死後、遺稿ファイルからコノヴァーが編集してタイトルをつけた散文断片の寄せ集めのひとつに「アーサー・クラヴァンは生きている（“Arthur Cravan is Alive!”）」という作品がある。そこには、他に比べようもないほど破天荒なクラヴァンの姿が捉えられている。そして最愛のダダイストを捉えるロイの観察眼は緻密だ。クラヴァンの巨大な魅力とは、「マクロとミクロの世界を見つめることのできる、とてつもない能力」でニューヨークの街中を闊歩し、「自分の眼中にあらゆる小石、あらゆる望み、垂直に伸びる摩天楼のあらゆる線、ぶらさがっているあらゆる金属、粘り強い怠惰さで歩き回った街の外観のあらゆる点を、残らず取り込んだ」彼の貪欲なまでの集中力にある。

地上の神秘が、創造への意志を彼に「呼び覚ました」。クラヴァンが、かすかに人工ダイヤに似た水晶の破片に何時間も身を乗り出していると、彼の瞳が煌めいて、水晶も再び輝き出す。これは、クラヴァンが光り輝くものを、カササギのように追い求めていたからだ。と私には分かっていた——輝きは、彼の瞳孔を収縮させた。彼が全

人類に見いだしたのは、まさに輝きこそ、存在の試金石だという事実だった。つまり、彼のいう「永遠の資質」とは、自ら働きかけて宇宙の根源価値を増大させる、詩人の性質であった。

光は——詩人クラヴァンを通りぬけると——煌めいた。

ミナ・ロイが捉えたのは、巷で伝説化された過激で派手なパフォーマンスの天才クラヴァンではない。ロイの散文からは、異常な集中力と執念によって美の根源を探究するアーティストとしてのクラヴァン像が明らかになる。神秘の光源をミクロの世界にもマクロの世界にも探し求め、地上の破片にすら存在の意味と価値を問いつけるクラヴァン。創造の秘鑰をどこまでも探究し続けるアーティストとしてのクラヴァン。人前での大言壮語とは裏腹に高感度のアンテナを保ち続けた放浪者クラヴァンの姿に、ロイは天才の資質を読み取ったのではないか。

美の在処を寡黙に探究し続けるクラヴァンの姿勢は、ロイのモダン・アートに対する姿勢にも影響を与えている。1920年代に入ってからロイは、のちに天才と呼ばれる芸術家たちとその作品の価値をいち早く捉え、詩の形で作品化する。それは単に自分が同業だからという理由からではないだろうし、交流の多さによるだけではないだろう。1950年代に入るとロイはマンハッタンの貧民街バワリーに隠棲し、わずかに詩を書いたが、その一方では使用済みの日用品や路上の廃材を集めて、オブジェ製作（コンストラクション）に向かう。その時期の作品のモチーフとなったホームレスたちの存在が、どこことなくクラヴァンを思わせるのも偶然ではないだろう。地上の破片の輝きに神秘を見つけ出し、創造の秘鑰とするクラヴァン。無機物の破片であろうとも、交信を試みて反応させてしまうような、恐るべき集中エネルギーを放射するクラヴァン。ミナ・ロイの美への感応力は、クラヴァンとの短い人生の中で一気に研ぎ澄まされたのではないか。

4. 天才アーティストたちを照射する

1910年代終わりにロイはメキシコにおいて、生涯の伴侶となるはずだったクラヴァンと生き別れになった。失踪後まもなく彼の子供を出産

し、経済的に困窮する生活を送るなど、ロイは不運と不安に苛まれる生活を送っていた。その意味でミナ・ロイの1920年代は、失踪したクラヴァンの残像を網膜に焼きつけて闇の世界を彷徨う時代だった。だが、1920年代初頭に滞在したフィレンツェ、ベルリン、ウィーンを皮切りに、1923年から1935年まで暮らしたパリで、ロイがアーティストとしての全盛期を迎えた事実は注目すべきだろう。伝説のダダイスト未亡人として各種のサロンに招かれたロイは、クラヴァン亡き後の生活に大きな喪失感と疎外感を味わい続けたものの、この時代に数多くのアーティストに出会い、創作活動においても意欲的だった。

パリ時代のロイの活動拠点を実際に辿ってみると、彼女が当時のアヴァンギャルドたちの集うモンパルナス界隈のアート街に住居を構え、経済的な支援を得て、ランプシェードやドレスなどの商業デザイン製作である程度の成功を収めていたことがわかる。ロイは、最初の夫ホイエズとのパリの新婚時代（1904年頃）だけでなく、1923年に再びパリに移り住んだ際にも、モンパルナスの Campagne Première 通りに住居を構えている。この通りに愛着があったのは、当時デッサン画家ベルナル・ノーダン（Bernard Naudin, 1876-1946）や「現代写真の父」と呼ばれる写真家ウジェーヌ・アジェ（Eugene Atget, 1957-1927）の住居があり、写真家マン・レイのスタジオがあり、その愛人でモデルのキキや他のモダニストたちの集うイストリア・ホテルが存在したからだろう。すでに芸術家の拠点として名高いサンジェルマン・デ・プレではなく、モダン・アートの拠点となるモンパルナスの、気鋭のアーティストが集う目抜き通りを選んだ点が興味深い。

ペギー・グッゲンハイムの資金援助により、ロイは1923～24年にかけてモンパルナス駅付近の21 Avenue du Maineにあるスタジオでランプシェード製作および販売を手がけた。この通りはもともとパリ万博の廃材を使った芸術家コロニーであり、ピカソやモディリアニ、シャガールその他、今世紀の代表する画家たちが足を運んだという。モンパルナス駅前の大通りから入る袋小路には、現在も複数のアトリエが並び、モンパルナス美術館もある¹⁴⁾。さらにロイはグッゲンハイムの援助により、1926年にフォーブル・サントノーレ通りにつながる52 rue du Coliseeにランプシェードなどの小物ショップを開くなど、オブジェ製作は商業的な成功をある程度収めたという。

経済的に幾らか恵まれた環境のもと、画家や彫刻家や作家およびその作品をテーマにした詩や散文「ウィンダム・ルイスの星空（“The Starry Sky of Wyndham Lewis”）」「スタイン（“Gertrude Stein”）」「ブランクーシの黄金の鳥（“Brancusi’s Golden Bird”）」「ジュール・パスキン（“Jules Pascin”）」などが次々と発表された。これらの作品には、写実的なポートレートやスケッチ的な要素があり、その描写には相手への独特の敬愛が込められている。その一方で、表現の可能性を追求するアーティストたちの天分をいち早く捉える眼力は、「おお嫌だ（“O Hell”）」「天才の弁明（“Apology of Genius”）」「ジョイスのユリシーズ（“Joyce’s Ulysses”）」などの作品では、自由な表現活動を規制する社会通念への批判あるいは鋭い諷刺とともに表れる。ミナ・ロイのアートに対する視点の多様性や多層性を辿れる作品が集中的に発表された点については、さらに言及されるべきだろう。取り上げた対象が有名なアーティストあるいは作品だからという理由ではなく、その慧眼ぶりにおいて、この時期の作品は注目に値する。

英国ビクトリア朝の中産階級に生まれ育ったミナ・ロイは、生き方において当時の女子教育がもたらす価値観から逸脱する道を選んだ。ミュンヘンやパリで開花し始めたモダン・アートを目の当たりにし、フィレンツェの芸術家コロニーではフェミニズムを含めた新しい思想の影響を受け、マニフェスト先行型で政治嗜好の強いイタリア未来派に接触し、その理念と表現スタイルを吸収した。渡米後はニューヨーク・ダダの革新的な（確信犯的な？）遊びの芸術運動に共鳴し、ダダイスト、アーサー・クラヴァンと邂逅した。ミナ・ロイにとって、クラヴァンを失った1920年以降のヨーロッパ時代とは、喪失の歳月であると同時に、創作デザインで商業的な成功を得た時代だ。さらに付け加えれば、さまざまなアーティストの実験ともいえる創造行為を見極める時代だったのではないだろうか。1920年代以降のロイの詩作品については、別稿で論ずる。

（2008年3月）

※ 本稿で引用したミナ・ロイの作品訳はすべて「ふうの会」による議論と検討に基づいています。メンバー全員に感謝いたします。特に、本稿執筆にあたりアドバイスを下さった吉川佳代さんおよび執筆の動機を与えて

下さった恩師、高島誠先生には深く敬意を表します。

注

- 1) Carolyn Burke, *Becoming Modern*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1996.
- 2) *Lunar Baedeker*, Contact Publishing Co., Paris, 1923. *Lunar Baedeker and Time-Tables*, Highlands, N.C.: Jonathan Williams Publisher [Jargon 23], 1958. *The Last Lunar Baedeker*, Roger L. Conover ed., Jonathan Williams notes, Carcanet, 1982. *The Lost Lunar Baedeker*, Roger L. Conover ed., Farrar Straus Giroux, New York, 1996.
収録作品数に関しては *The Last Lunar Baedeker* (1982) が最も多い。上記の4冊のうち、*Lost Lunar Baedeker* (1996) のみ入手可能。
- 3) “Parturition”(1914), “Virgins Plus Curtains, Minus Dots”(1915), “The Effectual Marriage”(1918) など。なお、最後の作品の短縮版は “Ineffectual Marriage” というタイトルで、*Instigation* (エズラ・パウンドによる選集) において1920年に掲載。
- 4) 「もう一人のモダニスト——ミナ・ロイについて」『英米文学の女性たち』p.p.217-256南雲堂1986年。
- 5) 『最後の（あるいは最新版）月世界案内書』ロジャー・コノヴァーの解説 p.78参照。
- 6) 1906年に会員として選ばれ、同年のサロン展に数点の絵画を出品した。
- 7) 他の引用も含めて、本稿で引用訳はすべて「ふうの会」による『ミナ・ロイ——月世界案内（仮称）』に採録予定の邦訳を元に行っている。
- 8) コノヴァーの注釈によるとこの作品は1919年頃に書かれ、翌年の『リトルレビュー』7巻第3号に掲載された。
- 9) 冒頭の4作品は「ラブソング」の題名で『アザーズ』創刊号に掲載。
- 10) *Woman and Poet*, p.127の註を参照。
- 11) 「フェミニスト・マニフェスト」参照。
- 12) “(Re) Introducing Mina Loy,” *Mina Loy: Woman and Poet* p.p.245-270.
- 13) 1929年5月
- 14) この頃にはマンハッタンにおいても、グッゲンハイムおよびヴェイル夫妻の援助によるロイのランプシェードの個展が開かれていた。また、コネチカット州、ウォーターベリーのリトル・ギャラリーでは、オブジェ6点とフロイト、マリネッティ、パピーニ、ガートルード・スタイン等の肖像画が展示された。